目 次

1. 从演奏兼谈莫扎特创作的一般特征

莫扎特的创作出现在法国大革命之前。那个时期的特点是：市民等级的地位赫然上升，他们靠办工业发家致富，并为自己一向受到等级制度限制的权力而斗争。

前此，专业音乐首先是教会和宫廷的艺术，但从十七世纪起，音乐已开始绵绵不断地、日渐广泛地渗入市民社会。久而久之，小市民就介入了艺术生活的一切领域。封建宫廷乐团在十八世纪下半叶虽仍处于全盛时代（教会音乐已濒于凋零），占听众绝大多数的便已是小市民。他们充斥于音乐厅和歌剧院，家家户户吹拉弹唱；艺术家的成败更多地取决于他们的好恶，而不再取决于贵族保护人的口味。莫扎特和大主教科洛列多伯爵的决裂便是改朝换代的显兆，因为只有当新的消费者已经成长起来的时候，这种决裂才可能发生——艺术家现在为新的消费者创作。

用现代眼光看，莫扎特大致上处于音乐艺术历史发展道路的中间阶段。说莫扎特的创作占据中间地位，不仅仅就论资排辈而言。它之所以赢得中间地位自有其深刻得多、重要得多的道理，我们注意到它的中介的、综合的性质是来源于客观主义与多情善感之间、直觉与唯理之间的平衡。不同范畴的典雅的和谐一致是艺术上炉火纯青的罕见现象。

歌德尤其赞赏莫扎特作品中的戏剧性因素。写出歌剧》魔笛》和《唐·璜》的竟是同一个莫扎特，既充满寓言的幽默又充满悲剧的深情。这位莫扎特还写过优美绝伦的小步舞曲、无忧无虑的Allegro和回旋曲，与之成为鲜明对照的则有《安魂曲》和深沉入定的Adagio。在教堂里演奏莫扎特的小步舞曲或弦乐四重奏甚至小提琴协奏曲，在音乐厅里演出《安魂曲》都不会使任何人感到刺耳。艺术的端庄与艺术的完美在形式、内容互异的作品中得到统一，这正是莫扎特的才华所在。

莫扎特的音乐决不是壮伟凝重的，也难得是悲怆的。它给人的印象总是那么雍容华贵、恰如其分。莫扎特不象例如维尼亚夫斯基或柴科夫斯基那样抽抽噎噎，也不使用过量的力度。他的音响丰润，以充分节制为本；piano 决不会变得象德彪西的那样没有血色，forte 则是自制力的表现，流露得体，适可而止。

凡是伟大的艺术家都以其创作中的个人音调为标志。文若其人，仅仅根据他所独具的特殊标志我们就能把他认出来。这个个人音调就是他的个性在音乐上的表现。杰出的作者甚至还创造与众不同的手法和表达方式，因为光从前人那里找不出足够的表达方式。个人音调贯穿天才作家的全部作品。莫扎特的音乐也一样，只消听上几小节就可以认得出来，而他的独特音调 Jubiloso（欢天喜地）表现在他的全部创作之中。这是表示崇高境界的欢乐，Jubilare——颂扬欢乐，正是这种音调高高响彻在莫扎特的音乐之中。

而Jubiloso也必须在表演者心中引起共鸣，如果他想要表演的话，表演音乐的人必得亲自体会到创造音乐的人所经历过的激动，以便感染听众。这才是把他造成表演艺术家的货真价实的本事；我们从大师的演奏或演唱中栽得到这种满腔热忱和容光焕发的Jubiloso，那并不是单凭意志的力量和技巧的熟练就能造成的。这种表演的根基在于体验。

但是光体验音乐的表情是不够的。只关心作品的音乐方面、感情方面还不能得到从技术上操作器乐艺术的本领。那种一厢情愿的做法是某些业余爱好者的做法。对于演奏的技术方面应予同等注意，但要以精神准备为基础。如果说业余爱好者们打错了算盘，误以为精神状态、思想感情或甚至热情本身就能代替演奏的精确，从而忽略技术方面以及乐器知识，那末技术狂们所指望的无非就是能使他们一通百通地正确表现作品的呆板指示。只有尽可能面面俱到地顾全一切可能有的表演方面和技术方面的指示，才有助于演奏的完美。

我在别处指出过①，器乐演奏的完美应该到两极的对立之间去追求，在乐器上施加动作是如此，心理作用也是如此。

我们在中等速度范围内自然养成的动作是良性动作，即介乎特快的动作和特慢的动作之间的段域内的动作。而积极与消极之间、客观与主观之间、唯情与唯理之间、有意识与

---

① Z.费林斯基—H.加纳合著《以生理学为根据的小提琴演奏基础》（波兰国家音乐出版社，克拉科夫）。

下意识之间的相对平衡才产生最好的艺术效果。

古典音乐，尤其是莫扎特的音乐，比任何别的音乐都更加要求演奏中的均衡和分寸。莫扎特的音乐织体尽管平淡无奇，却属于最难表演的音乐之列，有时会冒出简直难以言表的问题。而这些问题又不是纯理论的问题，因而只有实践才能提供解决的办法，来圆满完成艺术的表现。

在过细讨论技术问题之前，还得就莫扎特音乐的几个形式、风格特征再发表几点意见：关系到该音乐的多声部类型、曲式、旋律法和音量大小。

严格对位曲式罕见于莫扎特的创作，他的赋格照样证明他掌握多声部之得心应手和有高度艺术。当贝多芬抱怨说，严格对位以其过分苛刻的规则束缚了他旋律进行的自由时，莫扎特干脆以巴赫式的严谨建造他自己的赋格，而赋格的主题却是典型莫扎特式的，丝毫没有古风的遗韵；例如G大调弦乐四重奏里的赋格。莫扎特的与众不同的音调甚至也闯进了这一被严格卡农所限定的形式。

莫扎特尽管精通对位法——J.S.巴赫是他所钟爱的作曲家——但是，整个说来，仍忠于主调音乐。这也许最适合他的个性（他所有的小提琴协奏曲都是彻头彻尾用主调风格写成的），然而在维也纳古典派的音乐中，占优势的类型却是多声部。主调技术不仅意味着创作的简化，也意味着面向更广大的听众和演奏者，还把旋律从错综复杂的对位联系中解放出来。关于主调技术的进步性，我们读到：“这是……音乐文化数量上增长的必然后果，旨在简化音乐语言和音乐形

式，渴望音乐文化的听众，现在也比前一个时期多得多。”①

在莫扎特成熟时期的创作中，我们也遇到一种所谓的复调化技术。Z.丽萨把它的原理表述为：“主调音乐和复调音乐是多声部音乐结构的两种主要类型。在不同历史时期占统治地位的或是前一类，或是后一类。此外还有一种集两类属性于一身的中间类型，所谓复调化技术：它虽以主调因素为主，却让多声部享有一定独立性（节奏上貌似独立）。”②例如莫扎特的四重奏和交响乐就不免有复调化的因素，但它们的旋律在同伴奏的关系上却始终保持独立自主。假定说伴奏里的声部进行同旋律线平行，节奏也相似，那么对旋律而言，它不过是个Obbligato（必要声部），而不成其为复调音乐才有的独立声部。③象这样的Obbligato可能不止出现在一个声部。此外，还可能在较低声部出现节奏刻板、相当划一的所谓副节奏（类似例如J.施特劳斯圆舞曲里的那

例1

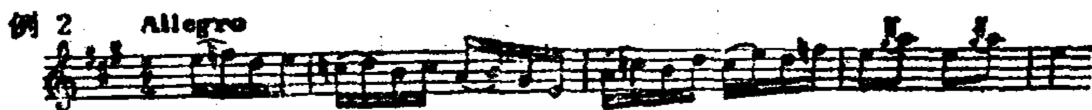


① S.罗茜御夫斯卡：《曲式史纲》，第127页。
② Z.丽萨：《乐理纲要》第三版，第189页。
③ 《G大调协奏曲》，第一乐章。

种）。尽管莫扎特也回过头来用一点复调，他依然是位主调风格的代表。

维也纳古典派的音乐以奏鸣曲式见重。莫扎特已经不写组曲，也不写古老的舞曲，诸如阿勒芒、萨拉班德、恰空之类，而带有特殊节奏 ♪♫ 的西西里安那也仅仅是穿插在某一支奏鸣曲（如G大调）或四重奏（如d小调）里；加沃特舞曲也是如此（如G大调和D大调协奏曲的第三乐章）；当时还在王公府邸风行的嬉游曲（Divertimento）莫扎特有时还写一点，他最拿手的曲式首先是小步舞曲和回旋曲，还有小夜曲。

莫扎特的旋律法是对那坡里乐派和曼海姆乐派的作曲家们在旋律发展方面全部成果的天才总结。那坡里乐派旋律风格的高洁脱俗的歌唱性、曼海姆乐派的深化了的旋律法在莫扎特的音乐中合而为一，构成日后旋律进一步发展的基础。可以看出，莫扎特喜欢在作品中采用有代表性的旋律成品，像$\frac{6}{8}$拍子的猎号动机（例如在《降B大调四重奏》中）和东方动机，特别是土耳其进行曲（alla Turca），例如在《A大调协奏曲》（第三乐章）中：



演奏贝多芬时代以前的乐队作品的人必须记住，这些作品总带些“室内性”的特点，所以演奏时也得从这个角度来

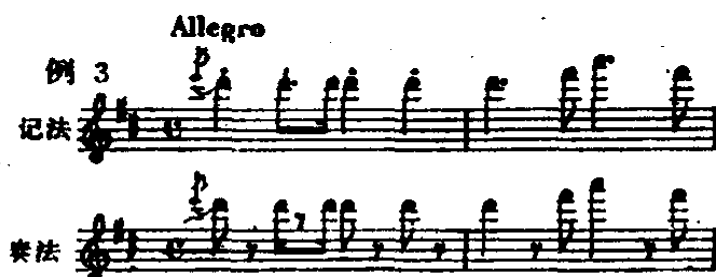
看，正确地说，从这个角度来听。鉴于现代音乐厅的规模庞大，有必要充实管弦乐队的音量，特别是弦乐器的音量。但是不能让琴师们用琴弓强压弦线的办法来取得较强的音响，而应该扩充弦乐组的编制来造成较强的音响。这样就保全了作为古典音乐重要特征的乐队音响的室内性。

2. 表符法

(a) 表符、动力与力度之间的关系

演奏莫扎特的作品，做到动作轻快是正确表符必不可少的条件，再就是要把那个作为莫扎特音乐主要特征的轻快的根据找出来。否则，轻快就成了无谓做作的形式主义，而不是同莫扎特音乐的性质自然关联着的艺术价值了。

说起来，莫扎特式表符法就在于：用不着真把某些音符的节奏值死奏出来。其中特别是较快速度下的四分和八分音符应予缩短，类似通常情况下Staccato的表符那样，比如在《D大调协奏曲》第一乐章里：



顺便插一句，原谱如何总是神圣不可侵犯的，我不过是想通过上例来表明记谱法和弓弦乐器实地演奏之间的合乎莫扎特风格的差别。所以我缩短的是弓弦接触的延续时间，而没有缩短该音发出后按规定节奏值应有的延续时间。

音既在动作上被缩短，力度上也必然引起相应的后果。表符、动力与力度之间的这种关系是自然的、单纯的。前举表符手法说明，在动作得体、力度充沛的条件下如何保持轻松自如——动作既洒脱又短促，力度则始终饱满。莫扎特音乐的力度要求 forte 一定要实实在在，piano 一定要能够传声。如果有人为获致莫扎特风格的效果而始终保持 mezza voce（半声），他就是对莫扎特音乐的生动表演干下了致命的蠢事。因为莫扎特作品的合乎风格的表演靠的并不是限制音量、约束动作，而首先是靠恰当的表符法，表符法决定动力的性质，而动力的性质又决定力度。

我们往往迫于技术情势，不得不用几乎整整一弓来拉一个（活跃速度下的）十六分音符，例如在《A 大调协奏曲》的第一乐章里：

例 1 Allegro aperto

或

或在第三乐章中

此类情况往往发生在弓子处于弓根部位，接下去有一连串 détaché 的十六分音符要拉，而又是该用上半弓拉的时

候。遇上这类情况，我们就把手朝下一甩，但要注意不使四个一组的十六分音符当中的头一个十六分音符力度上过分突出，以至超出了总的力度范围。这轻轻的一甩，我们管它叫“溜儿”。

要克服似是而非。搞乐器的人往往把貌似容易演奏的地方演奏得不精确，例如《A大调协奏曲》第一乐章的下列地方应绝对按照原谱记法演奏，不要把表符法搞错了：

例5 Allegro aperto





又，《降B大调奏鸣曲》的第三乐章：

例6 Allegretto





第一个八分音符要同后面几个八分音符一样老老实实拉出来，而不可用 Legato 同前面的音符连起来。

同样也不可以更动《D大调协奏曲》第一乐章的下面一个地方：



做到动作灵敏、轻快（也应该是莫扎特式表符法的特色）的另一个决定因素是利用重力。用重力法来处理乐器上的演奏动作就是要让每个动作，特别是右手的动作，都感觉到在手的下坠（而非上举）倾向面前相对处于能动的无为状态。用这个法子来运弓——不用费力，既不过分下压，也不过分上提——我们就会感到，右手像是受到一个机械摆运行的拨动。但是重力不好滥用，滥用重力会使乐器不堪负担。适当利用重力可保持肌肉的良性收缩，也即保持张弛之间的一定均衡，避免过分压迫某一部分肌肉或使某一部分肌肉过度疲劳。

采取这个方针，不仅使演奏者容易获得技巧，也把整个演奏引入客观主义的境界。搞乐器的人只有摆脱掉某种瞎积极的状态，摆脱掉某种过分狂热、执迷不悟的表演欲以及出格的音乐构思，他的演奏才会成熟起来，才算得上是上乘的演奏。而当我们一旦使演奏摆脱了这个自我中心主义，让非精神的，像重力这样普遍起作用的自然法则发挥效用，让全部的乐器活动连同音乐的构思一并受到客观因素的影响，我们就接近了常人心中对于理想演奏的概念，也只有这样的演奏才可望赢得好评——保持原来风格的音乐。

(b) 八分音符表符法

莫扎特音乐中的八分音符表符法受到过羽管键琴所特有的八分音符表符法的影响。按照羽管键琴技术来处理 Allegretto 或 Allegro 中的八分音符，可供使用的表符法就只有两种，即 Legato和Staccato。十六分音符以及总的说来隶属于一个主律动的继发律动音组都是如此。所谓继发律动，是指一个节奏单位摊到的音不止一个而言。单律动的音符，比如四分音符，在键盘乐器上不仅可奏成 Legato 和 Staccato，某种程度上还可奏成Portato 或 détaché，其音响效果类似弓弦乐器作同样的表符。如果想要在键盘乐器上表现八分音符以及节奏值更小的音符，那么不论你用Portato 也好，用détaché也好，都不是这个乐器所能胜任的。确乎可能做到近似，但从效果上讲，听众所得的印象实则是 Legato 或温和的Staccato。

莫扎特在自己的弦乐作品中对于组合音符一般只考虑两种类型的表符法，即 Legato 和 Spiccato。莫扎特音乐里的八分音符往往附带标记着连线或小圆点或者小尖劈。不附标这类符号的八分音符，即奏成détaché 的八分音符，相当少见。八分音符而奏成 détaché 的唯一例外是小集结中的八分音符，例如 ♫♩或♩♫ 这类节奏型中的八分音符。除此而外，我不知道莫扎特作品中还有什么快速的较大八分音符组合是使用 détaché 表符法的。《降E大调协奏曲》里固然有détaché 的八分音符，

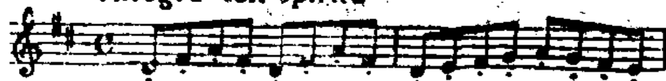
例 8



但是众所周知，强加给莫扎特的这支《协奏曲》的著作权是成问题的。

从大体上说，在莫扎特那里，是凡八分音符，不奏成Legato，便奏成Spiccato（少有奏成Staccato的）。例如《D大调奏鸣曲》：

例 9

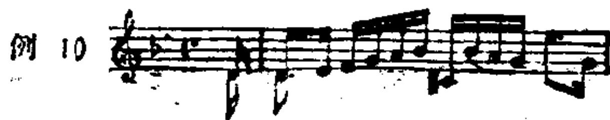


（弓弦乐器上的Spiccato和Staccato之间的区别是：Spiccato可用流畅的摆式动作来演奏，而Staccato则用断续动作演奏，弓不离弦。弓弦乐器上的Spiccato听起来大致上相当于键盘乐器上的Staccato表符法，即断音。）

这些八分音符表符法—Legato和Spiccato—把莫扎特的音乐同前后作曲家们的音乐区别开来。在科列里、维瓦尔第、巴赫和亨德尔的作品中，我们发现有明明只能奏成détaché的八分音符（谱上固然记成十六分音符，但在巴赫的阿勒芒速度下，十六分音符同八分音符等值。）

巴赫《阿勒芒》：

例 10



不堪设想，在莫扎特的音乐里会有这种“粘糊糊”的détaché表符法。此外，巴赫音乐里的八分音符有它特殊的比重，也几乎总是得用该称之为“détaché énergique”①来演奏的，例如巴赫为两支小提琴写的《d小调协奏曲》：



而在莫扎特的作品中，同类音型中的八分音符就得奏成Spiccato。

莫扎特《D大调协奏曲》第一乐章：



门德尔松作品中的八分音符组合已可用柔滑的détaché来演奏，例如在《e小调协奏曲》第一乐章里：



同样的情形见诸维尼亚夫斯基、萨拉萨蒂、柴科夫斯基和其它浪漫主义时期作曲家的作品。如在柴科夫斯基的《D

① 参阅Z.费林斯基著《对表演J.S.巴赫小提琴作品的意见》.—原注，下同

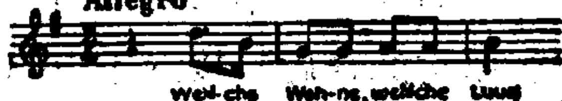
大调协奏曲》第一乐章里：

例 14 Allegro



莫扎特式表符法的这些特色可用以说明莫扎特作品的一般力度性质。Spiccato动力（Spiccato也是贝多芬早期创作的特色，例如作品第一号之一的《钢琴三重奏》）简直是织花编式的——如此细腻，如此飘逸，力度上小有越轨就会破坏风格。且相信以下说法的正确性：就莫扎特声乐作品中的八分音符演唱来说，八分音符Spiccato是莫扎特的风格标志。我这里举一件个人教学实践中的事：有个女歌唱家，自己对付不了歌剧《后宫诱逃》第二幕中的咏叹调Welche Wonne，Welche Lust，跑来找我。要我帮她听一下。我注意到，咏叹调里有一段按她的表符处理听起来是这样的：

例 15 Allegro



而不是 Allegro



也不是



经解释，说明表符法作为一种手段在刻划音响特征上所起的作用，那位女歌唱家当下以正确的方式毫无困难地演唱了那首咏叹调，并为十足是莫扎特式的效果而惊异不置。（若在弓弦乐器上，我们就用Spiccato来演奏这一片断。）

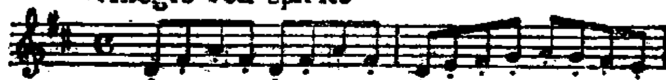
维也纳古典派如此经常使用的Spiccato在他们的作品中起着巨大作用，这也是当时弓弦技术的特殊标志。它以运弓时手的轻巧、机灵为条件。不要把 Spiccato（即摆式动作）同所谓Sautillé（即跳弓）混同起来①。前者用于不超出Allegro或Allegretto速度的八分音符，后者则用于速度更快的音符，即十六分音符。Spiccato演奏起来个个音符都用单律动，Sautillé则用“组合”律动，即一个主律动带动一组音符。Spiccato的基本动作是摆式动作，Sautillé的基本动作却是détaché，即弓子根本就不离开弦线。Spiccato要求对待弓子格外的体贴，这可认为是正确捏弓的准绳，因为右手指头稍用压力或者关节僵硬就会使Spiccato的自由演奏受到牵制。手腕得有朝外转与内收两个方向作被动（非主动）摇摆的完全自由。Spiccato不仅可能有尖细、短促的音质，也可能有拖长、厚实的音质，接近于Portato，例如在《D大调协奏曲》中：

例 16



① 参阅Z.费林斯基和H.加纳合著的前述著作。

而在《D大调奏鸣曲》里，Spiccato 的音质就不改本色，类似Staccato的音响效果，例如：



这样我们就明白了Spiccato对莫扎特作品整个演奏力度的影响。在演奏Spiccato的时候，我们不可能突然转到强烈的fortissimo。在古典音乐中，两件构成过分强烈对比的东西是不可调和的。如果说整体得保持典雅的性质，我们同样也不能把轻盈的足尖舞同粗鲁的大踏步结合起来。确实给整体带来力度表情的Spiccato的经常性出现是技术本质的一个概要，它帮助我们理解并论证为什么演奏莫扎特以及当时其它大师的音乐时要从力度上加以节制。

（c）四分音符衰衬法

莫扎特的作品都有节奏脉搏的可感性，像是指挥棍的无声敲击。这节奏脉搏的单位就是四分音。比起其他作曲家来，莫扎特的节奏布局更容易觉察出这一点。

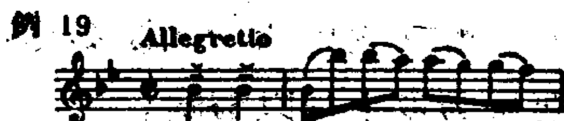
《D大调协奏曲》第一乐章：



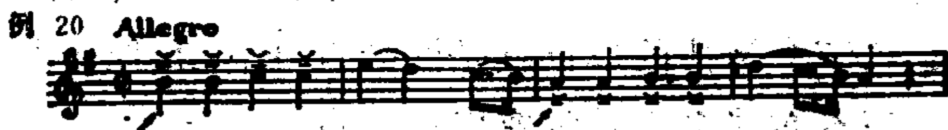
所谓四分音，不单指一个四分音符，也兼指这一节奏值内所包含的一组音符。莫扎特音乐里的四分音也同八分音符一样要求特殊的处理法，而不问这四分音是一个音符还是用连线联结的一组音符。连线联结音组同时又把它同（或前或后的）其他音符隔开。比起其他作曲家来，连线的这种双重作用在莫扎特的透明的织体中明显得多了。

一般说来，在莫扎特的音乐中，不用连线联结的四分音符表符法具有Portato或Staccato的性质。完全平滑的détaché几乎从未见之于四分音符，正如未见之于八分音符一样。

《降B大调奏鸣曲》第三乐章：



或《小提琴、中提琴二重奏》：



这两处如果用平滑的détaché来演奏势必造成非莫扎特式的效果。第一例中，用连线结成一对一对的八分音符组节拍上构成了四分音，要求像四分音符一样的演奏法，就是说，用Portato。

为了实地证明这种表现法的正确性，不妨把上面几小节用同向弓的Portato拉一拉：

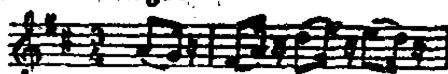


或



莫扎特是罗可可时期最受欢迎的典型曲式——小步舞曲的不可超越的大师。莫扎特作品中有的节奏型见于《D大调小步舞曲》（收入《小夜曲》），这是莫扎特作品中最流行的曲目之一，其第一主题的表符法记作八分音符连以十六分音符，后接十六分休止符。

《小步舞曲》：



这可说是最能代表莫扎特的表符方式了。尾腔不拖尽，好使音头先微微透口气是他特有的表情。甚至当作曲家写的是另一个样子，即当他写的是用连线连着的两个八分音符时，演奏起来即使不完全一样，至少也相去不远。诸如此类的例子举不胜举，都是用一个同向弓的Portato演奏几个八分音符组的：

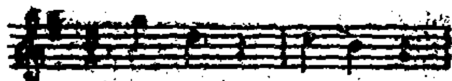
《D大调协奏曲》第一乐章

例 23



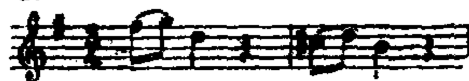
以上音型奏起来几乎同《D大调小步舞曲》里的一模一样。节奏上扩大了的同类特殊组合可见于《G大调四重奏》的小步舞曲：

例 24



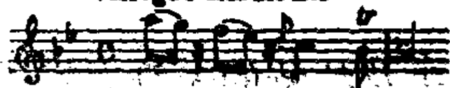
以及《四重奏》的第一乐章：

例 25



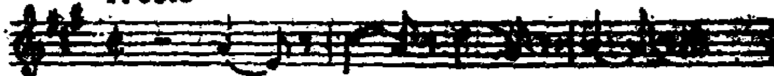
也见于$^4/_4$拍子。例如《降B大调奏鸣曲》第一乐章：

例 26 Allegro moderato



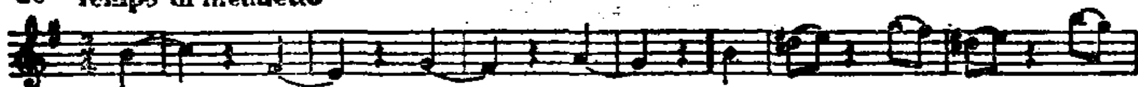
或《A大调奏鸣曲》第三乐章：

例 27 Presto



《a小调奏鸣曲》：

例 28 Tempo di menuetto



《G大调协奏曲》：

例 29 Allegro



但是在运用上述表符法时切忌夸张，因为这可能导致矫揉造作，而歪曲莫扎特的风格。演奏者须做到艺术上得体，以掌握分寸为上。莫扎特作品表演的法国风度[①]如此这般被引伸开去，例如也用到《A大调协奏曲》的 Adagio上，演奏起来同我在上面举过的小步舞一样，以至可以这样来记：

例 30 Adagio



其实莫扎特的抒情性Adagio应该是旋律线绵绵不断地流动的，而不能让人感到像是相互无关的一次次抽气。看来这里用运弓力度平均的平滑的détaché倒正合适。

以上我关于成双作对的八分音符所说的意见也适用于连线联结的三连音，以及四个一组的十六分音符。所以它们演奏起来也跟四分音符一个样子，例如在《D大调协奏曲》第一乐章里：

① 小步舞源出法国宫廷，十七、十八世纪盛行于法国。—译注



或《A大调协奏曲》第一乐章：



如果我们“剥去”倒数第二例中所谓骨干音的外皮，也就是说，去掉修饰的音，只剩下旋律骨架：



得到的就是前一小节[例34]的呼应。我们相信，这样的表演



是合乎逻辑的，是十足的莫扎特式。

为了实地检验这个说法，我们也可以把这两小节用同向弓来拉一拉，先用Portato：



作为对照，再全部用Legato：



由此可见，在这种情况下，对于每一个四分音，我们都把它作为多少是自成起讫的一组来处理。

诸如此类的例子在莫扎特的作品中比比皆是，所以我们得承认，它们对于莫扎特作品的表演是具有代表性的。

总的说来，莫扎特的连线从不过长，就是说，除开例外的情况，不超出一小节。同时也可以说，不超出3—4个节奏单位的延续时间，因而在运弓时允许保持在所谓中等速度内①。中等速度是良性的（最佳的），也就是说，对于手的动作说来最容易做到，从而最有利于弓弦乐器发音。我引一段《小提琴演奏基础》："我们也可以说，在弓弦音乐（好的版本）中，居多的是中速运弓。（莫扎特奏鸣曲是这方面的经典例证）节奏值较短的非联结（détaché）音符，即八分、十六分音符等，只不过表面上看来是用增速演奏的。造成这个错觉的原因是运弓时的急速改向，并且是在较短的弓段上。演奏短音符时，掌握运弓的协调就可以保住中等速度，只要能做到八分音符用大约1/4弓，十六分音符用1/8弓，如此等等。"

综上所述，我们认为，在弓法的取舍方面，以下列举的是典型的莫扎特式弓弦乐器表符法：

A、四分音符—在组合音符的情况下用Portato，单个音符用Staccato或Spiccato。

B、八分音符—用Spiccato。

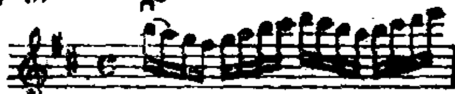
C、十六分音符—用détaché或Sautillé。

① 参阅Z.费林斯基和H.加纳合著的前述著作。

（d）十六分音符表符法

莫扎特和其他古典作曲家都把détaché和由它派生的Sautillé，即反射性跳弓用于十六分音符，也用于一般没有连线联结的快速组合音符。

《D大调协奏曲》第一乐章：



莫扎特作品中的détaché要求拉得绝对平均、精确。但是搞乐器的人都容易在演奏过程中加快短音符的速度。这是因为弓弦接触不力，所生的磨擦力小，致使演奏者右手的动作越来越快的缘故。加之旋律简易，多作自然音阶进行，和声又不复杂，不像和声错综的音乐中比较复杂的段落那样对左手造成阻碍。

通过以下三个途径可最有效地克服不良的加速倾向：

1. 有意识但不显著地加宽上半弓的运弓，造成右手似乎有个机械摆在起作用的感觉，这种感觉在演奏全détaché时尤为明显；①

2. 加强弓弦接触；

3. 使短音符有歌唱性。

转移弓弦接触点，拉在弓中偏弓根的部位，短détaché

① 参阅Z.费林斯基和H.加纳会著的前述著作。

就很容易过渡到Sautillé，即跳弓，从而造成所谓的Leggiero，即右手轻轻支在弦上。莫扎特作品中的Sautillé多见于快速6/8拍子的十六分音符，例如：

《D大调协奏曲》第三乐章：



以及《D大调小夜曲》中的回旋曲：



(e) 抛 弓

在小提琴文献特别是莫扎特的作品中往往有这样一些音符组合，最常见的是Allegromoderato速度下的十六分音符组合或Allegro速度下的八分音符三连音，对于这类音符，你用Spiccato吧，单律动的摆式动作显得太慢，用Sautillé吧，组合的继发律动显得太快，而介乎Spiccato和Sautillé之间的中间速度适用的表符法我们又不知道，因此只好脚踏两头，两种表符法都沾一点边。这样，通过动作的逐步加速（或减缓），我们所得到的，充其量是从Spiccato到Sautillé的温和的、不易觉察的过渡。但在Spiccato速度和Sautillé速度之间的临界区作较长时间的逗留是不可能的。所以，我们就借助抛弓来演奏这样的段落，也恰恰是在介乎Spiccato的单律动和Sautillé的组合律动之间的速度段上，抛弓

可任意加减动作的速度。例如《D大调小步舞曲》三声中部的十六分音符就发生这类问题。又如《降B大调奏鸣曲》终乐章的三连音。

《D大调小步舞曲》



《降B大调奏鸣曲》：



抛弓技术的要领是：举弓时，趁势用手掌画个平展的椭圆，琴弓动作在上行时即同弦挂上钩；这个动作的完成是在弓子中段某处，或者也可以通过微微收拢肘部的办法渐渐朝弓根逼近。

(f) 飞　　弓

为避免不正确理解弓法用语而造成的误会，关于飞弓，我再补充几点意见。

所谓飞弓并不是指川流不息的发音，而是指用向上的同向弓来发音。弓子并不始终贴在弦上。属于这一类的弓法有：

1.飞弓Spiccato，例如：



2.动作串联、流畅的抛弓：



3.快速度下动作流畅的飞弓Sautillé：



4.慢速度下动作呈波浪形的飞弓porato：



弓子始终贴在弦上，惟对弦的压强有所变化。

右手动作可用近似法图解于下：

有关第一类的：交替动作中的Spiccato是单律动的摆式动作，我们用平弧 来表示。如果改用同向弓演奏，单个的动作就互相串联而形成流畅的波状线 。如果想造成尖锐的音响，同向弓的Spiccato也可以用间断的独立动作来演奏，那么动作线也将是间断的了 。我们把Spiccato用于八分或四分音符，以要求组合律动的速度为限。从单律动速度到组合继发律动速度的过渡性速度段则是由抛弓来体现的。

有关第二类的：抛弓可用任何一种速度来演奏，这是因为手的缩回（沿平椭圆线）使我们得以按需要来延缓或加速动作，直到手颤动的速度。（旧学派把快速抛弓归入所谓飞弓的Staccato，而把慢速抛弓归入所谓立定的Staccato。鉴于抛弓动作的连续性，两种说法都欠妥当，因为所谓Staccato是指间断动作而言。）演奏同向抛弓，即上向抛弓时，产生不间断的连锁动作 ；加快速度则近乎线圈 ，

甚至还相互贯穿 。在抛弓中，打圈的地方实际都相互重叠 。

关于第三类：演奏飞弓的Sautillé时，右手所完成的是低平动作，用的是组合律动，也就是说，一个推进律动产生几个动作，就像用平石卵削水，石卵子在水面上跳几跳那样。飞弓的Sautillé也像变向的Sautillé一样不要求把手（弓子）从弦上提起来—快速时，弓毛不知怎的自动在弦上作低平弹跳。只要达到相当的速度，弓在弦上的自动弹跳也不期而至，低于这个速限，就不可能产生Sautillé了。这就是Sautillé同抛弓以及同Spiccato的区别所在。飞弓的Sautillé可图解为十分平展的波状线 。

关于第四类：飞弓的Portato听起来很像Sautillé，但弓不离弦，只是减轻同弦的接触，也只用于八分和四分音符。

对各种飞弓详加区别可能导致僵硬的教条主义。不过我们所关心的只是某些一般性特征及其界限，而无妨于临界演奏方法之间的融会贯通。各种飞弓在音响上都必须相当于使用交替动作演奏的同类弓法。所以，比方说，飞弓的Spiccato听起来必须同交替弓的Spiccato一样。

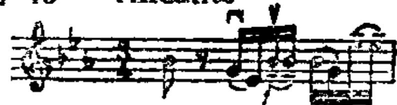
飞弓在实用方面有很大意义，这关系到动作的经济与协调。我举几个莫扎特奏鸣曲里的例子：

《降B大调奏鸣曲》第一乐章：

例 42



例 43 Andante



或

例 44 Andante



飞弓的 portato

第三乐章

例 45 Allegretto



飞弓 spiccato

例 46 Allegretto



跳弓

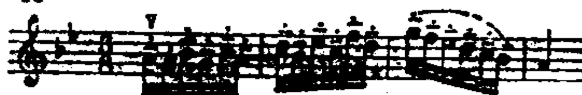
例 47 Allegretto



飞行的 spiccato

《降 B 大调第十奏鸣曲》，回旋曲：

例 48



实弓的 sautillé　　飞弓的 sautillé

《D 大调奏鸣曲》第三乐章：

例 49 Allegretto



《D 大调四重奏》小步舞里三种不同的弓法：

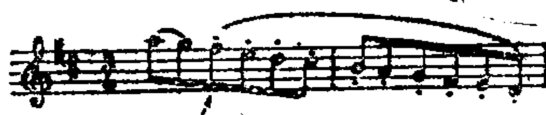
例 50 (1. 2. 3.) Allegretto

1.



2.





在各种情况下，飞弓都有助于最优弓段的利用。举例来说，把第二例去掉连线来演奏，在小节的第二、第三个四分音符上就会得出不规则的弓向。

例 51



此外，飞弓还使我们能在逼近弓根时保持住弓子的重心，即把弓子保持在对跳弓和摆式弓的最优弓段。

《A 大调协奏曲》第一乐章：

例 52 Allegro aperto

在弓子重心段的（原地）跳弓

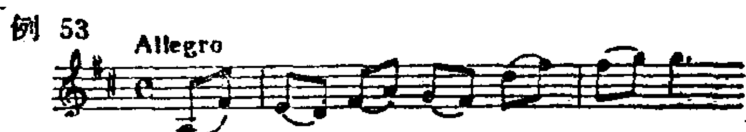
飞弓的 spiccato

交替的 spiccato

3．乐　　句

从教学上说，莫扎特的作品对于全面发展所有的演奏因素，对于训练节奏、力度、音准提供了最好的学习材料，而这是由于乐句的水晶般的透明和对称。差不多莫扎特音乐的每个乐句甚至每个动机都自成一体而各不相交。

例如《D大调协奏曲》第一乐章：

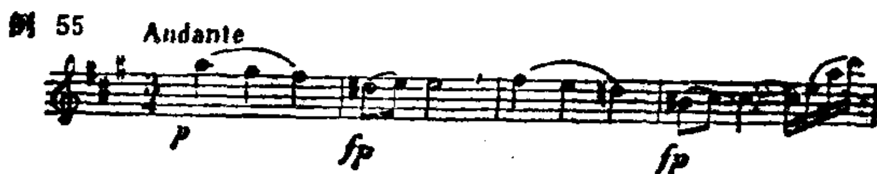


即使是简单的装饰音型：



也尽可把它们挨次"聚成"晶体，而不使混作一团。

下面是这支协奏曲第二乐章的主题，构成两个环节的进行：



对照浪漫派的乐句法，莫扎特乐句结构的简洁、对称就更显突出。

例如维尼亚夫斯基的乐句就不总是以渐弱的拖腔来结束的。它们往往通过渐强而转入下一乐句：

维尼亚夫斯基《传奇》：

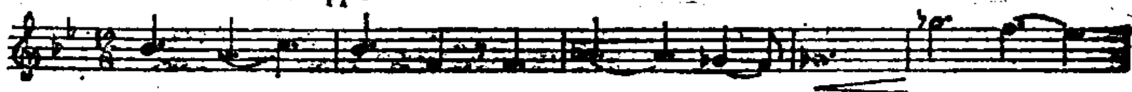
Wieniawski *Legenda*

例 56 Andante



或维尼亚夫斯基《d小调协奏曲》第二乐章《浪漫曲》：

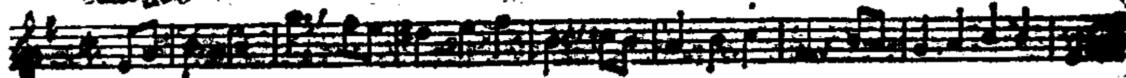
例 57 Andante non troppo



试对照，

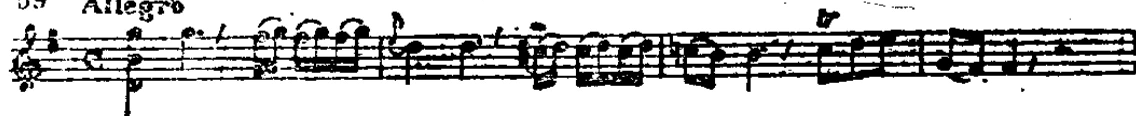
莫扎特《e小调奏鸣曲》第一乐章：

例 58 Allegro



或，莫扎特《G大调协奏曲》第一乐章：

例 59

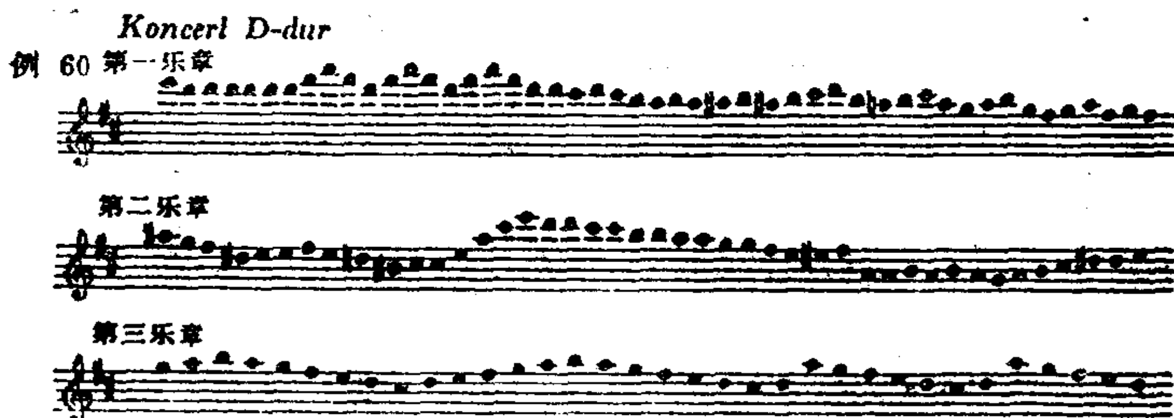


可见，维尼亚夫斯基的主题要求气息宽广的处理，而莫扎特的主题则具有气短的性质。

4. 节 奏 与 速 度

莫扎特的旋律贵在简洁，旋律线迹近音阶和三和弦。我们若用等时值来拉一拉例如《D大调协奏曲》的第一、二或第三乐章，即可得出几列自然音阶音的接续，其间少有被分解三和弦或三度以外的其他音程打断的地方：

《D大调协奏曲》（第一乐章、第二乐章、第三乐章）



所以说这是缺乏音程区别的旋律法，基本上是自然音阶式的；力度记号也不常见。只有经过节奏的划分，这些个音才获得生命和表情。节奏的切分性在莫扎特的音乐中也起很大作用，虽然程度上不及在巴赫的作品中那样。我多次从教学实践中确认，只有把某些动机的切分性质弄清楚，并把它们正确演奏出来，例如《A大调协奏曲》第一乐章 Allegro 开头的动机：



或后面：



或《G大调协奏曲》第一乐章：

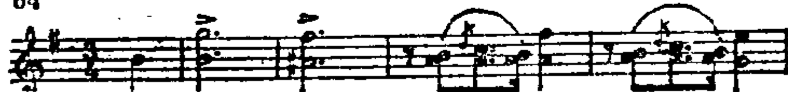


旋律才竖得起来，并取得莫扎特式的表情（下署 es 处发生切分性透气。）

跟巴赫的往往是非对称的主题不同，八小节主题结构完全“典雅”对称一般是莫扎特的特色。从节奏上看，主题结构的历史发展导致了节奏值的分化与混合日趋繁杂。以肖邦和巴赫为例，试比较一下他们的主题：

肖邦《圆舞曲》（胡伯曼的小提琴改编谱）：

例 64



巴赫《布列》：

例 65



且不说在巴赫的所谓 double(变奏)里的清一色的音符时值：

例 66



而另一方面，在现代创作里，主题的节奏划分就甭提有多精緻了。

在莫扎特那里，已碰不到古典时期以前的作品中屡见不鲜的千篇一律的节奏，像我们甚至在海顿的某些段落中还能见到的那种，例如从头到尾都写成十六分音符的几个四重奏的终乐章(见D大调或降E大调四重奏的终乐章)。莫扎特已不再师法巴赫的 double 或序曲（例如《第四无伴奏奏鸣曲》里的 E 大调序曲）来写任何作品。巴赫的协奏曲多半还有单一节奏值的个别段落，而莫扎特的旋律在这方面已经走向多样。除了这一区别，尚可指出主题内各个动机的有机配合和

联系，整体的谐调也值得称道。莫扎特的每一主题都是不可分离的整体，只有比较深入的分析才能发现动机的节奏区别和节奏设计的丰富多彩，其率直无华的性质和无比纯朴的音乐美是民间旋律所固有的特征。莫扎特主题结构这种表面上的纯朴是许多作曲家梦寐以求的理想一它的少见说明难以达到。

一般地说，莫扎特的节奏法并没有什么新奇独到之处。因为它都是曼海姆学派和古维也纳学派已经有过的东西。缓急法方面也看不出真正偏离古典时期以前的风格。主要特征仍是节奏脉搏的自然均齐（不同于舞蹈音乐或机械性音乐中呆板的、节拍器式的均齐）①。

各段的结尾固然要求在最后几个节奏单位上作一定的节奏迟延，但必须做得非常有分寸。过分减速会破坏整个收尾的效果，也是根本不合理的，何况作曲家也没有这样写过。在作品的各个段落上，节奏进行通体均齐。唯在小提琴协奏曲Allegro乐章中，发展部的中间主题以其抒情的性质使我们倾向于演奏得稍慢一些，例如《G大调协奏曲》：



① 参阅Z.贵林斯基著《对表演J.S.巴赫小提琴作品的意见》。

《A大调协奏曲》：



《D大调协奏曲》：



你尽可以把它们标上 meno mosso 而仍不失其为 Allegro，即喜气洋洋，尽管微微有些沉思默想的色彩。

小步舞曲的三声中部通常在节奏上同第一部分形成对比。有些小步舞曲的三声中部节奏上更流动，有的则相反，例如《D大调小步舞曲》（选自《嬉游曲》）和《降E大调小步舞曲》（选自《降E大调交响乐》）。

例 70　《D大调小步舞》





《降E大调小步舞》





莫扎特的小步舞速度不一，速度的选择全凭音乐的审美力（海顿的小步舞亦然）。就全体而论，其中有些较活泼，有些

稍宁静。速度则取决于各自的主题结构。

莫扎特的 Presto 比巴赫的 Presto 要活泼一些，但慢段落(Adagio 和 Andante)跟巴赫的一样，容不得拖拖拉拉，你尽可以把慢段落每一节都加写上 moderato。莫扎特的全部音乐似乎是处在一种不可见的脉冲作用，一种极其审慎的叩击作用之下。莫扎特的 Canti lena 流畅而不洋溢；抒情有之（莫扎特的 adagio 感情尤其深厚），但绝不越出齐整的节奏律动。深化抒情旋律的表情是莫扎特的伟大功绩，这一深化自斯塔密兹发端，由海顿继承。演奏莫扎特的 Cantilena 应以歌唱性和节奏流畅见重。莫扎特的旋律已不受曲式或节奏的牵制，一切都自然流畅，情同民歌，并不让人感到为了适应某某形式而对旋律有所“剪裁”，然而形式在莫扎特那里永远是典范的、透明的。

5. 力　　度

莫扎特音乐的力度一般说来要求按照古典时期以前的传统原则把力度面拉平（只是到了创作活动的后期，莫扎特才在乐谱上标记 crescendo 和 diminuendo ）。弓子压力的每一减弱和增强所造成的不均匀的音强令人不快，尤其是拉全弓的时候。在莫扎特那里已常可见到 sf，甚至sfp，这些在古典时期以前是不用的。力度的全程尚未拓展到 ff 或 pp，像在贝多芬那里已经发生的那样。莫扎特音乐力度的特色是“典雅的”节制。巴赫只在反复段把 piano 记号当成呼应来用（他处仅为例外），莫扎特却不仅把 piano用于这类场合，也用于主题的精神和性质要求及此的时候。在他的奏鸣曲或协奏曲里，慢段落大都从 piano 开始，随着情绪的昂奋或跨入较高把位自然发生力度的变化，不像在巴赫的作品中那样受到严格的清规戒律的约束。

莫扎特的音乐也不容过份的力度发作，像我们在浪漫派那里所看到的。莫扎特的力度须表现得非常细腻，很大程度上是单一的，但就音的传情性及其歌唱性而言，层次丰富。

遵守有伸缩性的游移重力方法来运弓就容易把莫扎特的作品演奏得力度正确。如果演奏者所使用的动作既经济又洒脱，也不致陷于对莫扎特的音乐说来是成问题和不相宜的力

度带了。

莫扎特（和贝多芬）的作品特意用 sfp 或 fp 来表示重音记号，演奏时：

a）在弓根处用这样的方法：把弓子从弦上（稍稍）提起，再让手落下，无需加压，就是说，不必去强调该音。

《降 B 大调奏鸣曲》第二乐章：



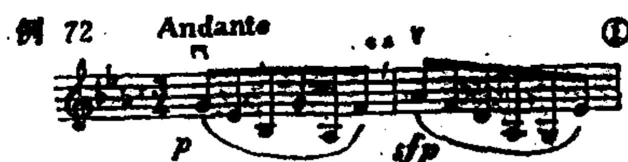


冲力本身就足以取得所需的效果，即稍微强调一下记有 sfp、fp 或 sfmp 等字样的音符。因肌肉紧张而来的力的每一加强都会造成过量的力度效果（同时也有损于演奏器官）。总的力度线以不超出 p．mf 或 mp 的范围为好，视谱上的标记而定。换言之，手保持常态，就当它没有重音一样，只消把弓子稍稍提起，再让它“从空中”带点儿冲力落回弦上，即产生合意的透气效果。为证实透气的效果，同样的地方可再拉一遍手不离弦、换弓流畅（不加重音）的；这样一比较，就看出提不提弓在音响效果上的差别了。

b）如果 sfp 恰巧落在下弓的尽头，那就把手刹住，中断流畅动作，微透一口气，再用发自弓柄的力在规定力度范围内来完成那相当于音响想象提示我们的步骤。

①˙表示从弦上提起弓子。

例 72



c）除此而外，弓根处的重音也有不用举弓而用流畅改向法演奏的。这样来演奏 sfp 要求稍稍强一点的，但总是有弹性的压弦，右手手指不必把弓子捏得死紧。这种奏法见于例如《D大调协奏曲》的第二乐章：

例 73



①••表示剩注弦上的弓。

6. 揉　　弦

右手连同弓子乃是器械，它使演奏具有客观的性质。而决定演奏的主观性和主观程度的相对说来则是左手，是揉弦。

揉弦作为一种抒情的主观手段和音强的表达因素在莫扎特的作品中要严加控制。若我们在着手表演莫扎特的作品时，对于揉弦强度已有了某种先行确定的“部署”，那就错了。在这里，音乐的直觉得——按照音强大小的需要——管住手并顺应着音乐的表情来调整揉弦的浓度和强度。根据经验固然可以证明，通常演奏莫扎特作品用的揉弦不及用于例如浪漫主义时期和稍后时期某些作品的揉弦那样强烈，但这个说法只能当作是个笼统的指标。再说，揉弦强度同音乐作品的总的力度性质是分不开的；然而不要忘记，piano 也可以用非常强烈的揉弦塑造出来。在莫扎特的作品中，问题十分简单，这方面我们也可采取通用于全部音乐表情因素（因而也包括揉弦）的总方针，即莫扎特式的“典雅”的分寸。

7. 左手技术

演奏莫扎特的作品，左手技术比运弓的问题要少得多了。不太复杂的旋律线晶莹剔透，用这个标准来衡量，你可以把莫扎特的作品说成是比较容易的。但恰恰是这种晶莹剔透才要求精确度最高的音准，同时也要求每个音都能达到简直像在键盘乐器上那样百发百中。换把时每次的Portamento都变成让人恼火的飕飕声，更甭提 glissando 了。所以我在演奏莫扎特的作品时尽量利用所谓静换把，即不出声的换把。总而言之，尽可能避免换把。莫扎特的旋律法音域也不太高，即使达到第七或第八把，也只在E 弦上。其他弦上的换把都不超出第五或第六把。

《A 大调协奏曲》第一乐章：



《G 大调协奏曲》第一乐章：

例 75 Allegro



至于演奏接二连三的快速音符时落指是否平均的问题，那只消让手适当地熟练完成份内任务就行了。过分的蛮力，不管是由于指头捏挤琴颈，还是由于莫扎特作品所不该有的音程绷张造成，对于动作的灵巧和匀调，尤其对于音的歌唱性和光彩，都是致命的。

虽然莫扎特的旋律和声结构并不复杂，也时常冒出一些根本性的指法问题，特别像前奏曲或协奏曲一类炫技性作品，例如歌剧《费加罗的婚礼》的前奏曲，看上去织体简单，可头几小节就给炫技性合奏增添了很大麻烦；为使八分音符(Vivace)或十六分音符（Allegro）的长列演奏得整齐清楚，不因变音移指而弄得模糊不清，一定要按以下基本原则仔细审定指法：

1．保证快速进行，

2．避免半音移指，

3．避免经常跨弦，

4．避免经常换把。

不要忘记，划定指法并没有纯学术的目的，它的目的在于获得好的音质。

以下是合理的指法：

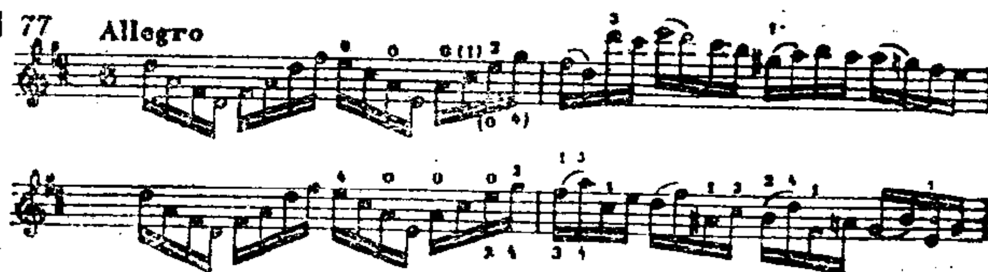
歌剧《费加罗的婚礼》前奏曲：

例 76



《D大调协奏曲》第一乐章：

例 77



《降 B 大调奏鸣曲》第一乐章：

例 78



8. 装 饰 音

装饰音作为主要音（所谓实音）的一种点缀，尤其是抒情性段落（Adagio，Andante 等）的装饰音，古典时期前和古典时期的音乐演奏家对它都采取相当随便的态度，连作曲家也不加任何注释。这在当时不但司空见惯，而且蔚为风尚，往往导致不正派的，简直是庸俗的表演而引起作曲家们至高的义愤。唱歌的，搞乐器的全一个样，常常把作品歪曲得面目全非。如果说这种自行其是在单声部还差强人意，那么在合奏中——在各声部多重组合的情况下——就成为不堪入耳的了。防备自行其是就要求乐谱单一不二，要求排除任何个人自行其是的精确的记谱法。物极必反，“装饰”风发展过度终必引起反省并从音乐中清除这类不正之风的运动。对于当时的一些趣味高尚、神智清醒的音乐家来说，音乐中的不正之风已成为他们的心腹之患。

那时，被归入装饰音范畴的倚音的功能变得越来越不单一，因为在每个旋律的即兴“装饰”上，当时的演奏者都各有己见。加以音乐家们趋附音乐时尚，时过境迁，也就跟着起了变化。这使装饰音记号与脊前音记号的意义在概念上益发混乱，尤其是涉及到它们的节奏解决。所以，正确区分并对它们的意义作出统一规定才变得这么困难。当时像 K.F.

E. 巴赫这样的理论家兼作曲家就已经感到确定装饰音记号的意义是件难事，因为它们在实际演奏中有分歧，又因为到头来还是演奏者说了算。① K. F. E. 巴赫自己一向把他想从演奏中听见的东西全都原原本本写进他的作品，哪怕是主题反复时通例由演奏者即席发挥的变奏。

因此，对这个极端烦琐的疑难杂症，我们就更甭想彻底解决问题，加以分门别类了。我们至多只能根据我们对表演古典音乐的美学观定出几个解决装饰音记号的原则，而不对这种那种观点绝对肯定地说哪一种正确或具有教条意义。

莫扎特身前正是争取肃清乐谱倚音记号和统一装饰音记号的时期。莫扎特固然还写倚音，但一般说每个倚音都有严格规定的节奏值。在早期创作中，他还不用叉符尾的符前音，直到后期才用叉符尾的符前音（例如《唐·璜》）。

在净化表演风格、肃清即席演奏者的陋习、排除任意解释乐谱记号方面，列奥波德·莫扎特（沃尔夫冈的父亲）也是一位先驱。被演奏者们滥用的所谓装饰法（Zierpraxis）他尽可能加以整顿，通过著书立说和教学实践推进了一大步。

倚音　谁要是初次浏览莫扎特的原版乐谱准会大吃一惊，竟有如此之多的倚音是莫扎特作品较晚的版本和注释版里根本没有的。例如《A大调钢琴奏鸣曲》的alla Turca，许多版本的记法都跟原版的记法完全不同。我们看惯了以下的改写本：

① 参阅K. F. E. 巴赫：《击弦键盘乐器演奏法正宗》。

例 79 Allegretto



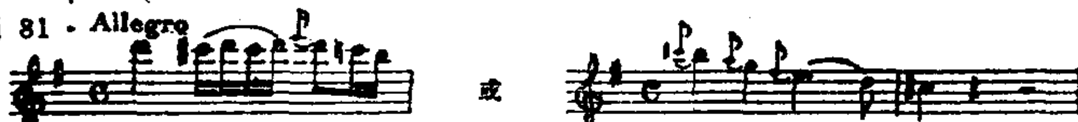
而原文却是另一种记法：

例 80 Allegretto



（仅在尾声中，四个十六分音符才都用大写写出，但如所周知，尾声是莫扎特后来添写的，那时对于阻音写法的观点可能已经改变了。）小提琴作品也一样，例如《G大调协奏曲》第一乐章：

例 81 Allegro



当时，从对位法借来的正写原则仍起作用，因而人们也在主调音乐中照顾垂直方向的和声一致性。如果旋律进行要求摆上一个阻音，那么人家就不是把它写成一个实音，而是把它写成一个倚音。

有两类不同的倚音：

1．节奏值占后继音符一半的倚音，例如：



2 节奏值少于后继音符一半的倚音，例如：



关于第一类：节奏值占后继音符一半的倚音演奏起来相当于主要音符时值的一半，也就是说，应该把主要音符砍掉一半，而倚音则按其标记的时值来演奏，例如：



在附点节奏音型中，也有这样来解决倚音的：①



关于第二类：节奏值少于大写音符一半的倚音按照谱记把这一小部分值从大写音符中扣除，例如《G大调协奏曲》第一乐章：

① 按列奥波德·莫扎特著《小提琴教程》一书第IX章第四节。



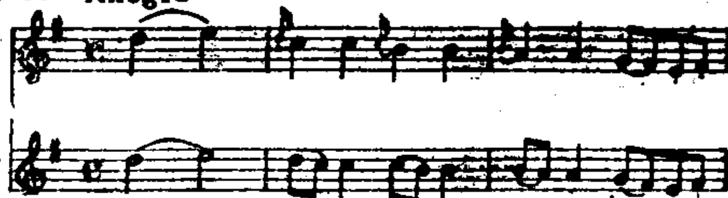
这至少在书写上正好满足对位法的苛求，避免了当时和声准则所不容的小节强部的不协和音。

但我们对莫扎特作品中倚音的这类记法也不能太过认真，因为即使是他的原稿也有自相矛盾的地方，比如《G大调协奏曲》的第一乐章，同类句型忽儿记成倚音，忽儿又用大写形式来记。例见：

《G大调协奏曲》第一乐章：



而《G大调小夜曲》又有如下的记法：



这里，倚音在谱上值十六分音符，而不是八分音符，很可能是出版者失责，也可能是作者本人的笔误。

修饰旋律的音型具有典型装饰性的风格意义，例如《D大调协奏曲》第一乐章：



这个小节是前一小节的呼应，前一小节是：



如果把以上八分音符当作主题的旋律音，那么在下一个小节里，构成华彩以修饰每个四分音第一个音符的十六分音符就起着装饰的作用，完全符合罗可可的风格。

十九世纪初，开始了肃清表演作风中过度装饰的经常性运动，结果是每个音符都用大写在谱上记出，有严格规定的节奏值，只剩下短的符前音仍旧用小写记出，演奏起来或作为所谓“拍前音”（auftaktige，参见例1）而处在节拍重音之前，或作为“齐拍音”（Volltaktige）而落在节拍重音上（参见例2）。

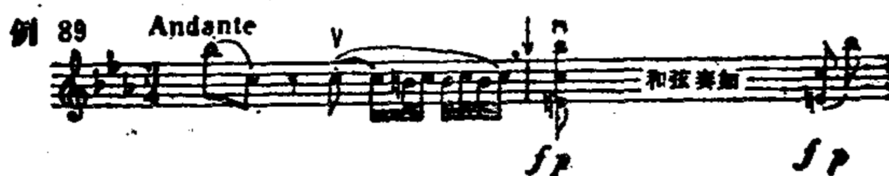


R.哈斯作的上例图解：1、用于较近的音乐，2、用于较老的音乐。自贝多芬和韦柏以下，长的符前音就完全从乐谱

形象中消失了。我们今天记写短的符前音是加上删撇号的（只用于单个的符前音）。应该说明，符前音的删撇号是从十六分音符的原形推衍出来的：



我们使用删撇号来着重表明这样一层意思，即把符前音排除出节拍组合的范围之外。但这只有当前面一个音符相当的长，长到足以被挤掉一点时间才行得通。在这种情况下，节奏律动的行程才不致发生紊乱。反之，如果被删撇的符前音前面的那个音过短，短到不堪一"偷"（例如三十二分音符）的地步，这时候，自然就产生了所谓一时的空白，其节奏值是微不足道的①，例如第15首《降B大调奏鸣曲》：



有时还连带着换把换弦。暂停并不引起快慢的显著变化，即不影响整个自然节奏的平稳，因为需要的时间微乎其微，不过一眨眼的功夫吧，也是乐器上施行动作所必不可少的。我们能对此加以容忍，是出于技术上的必然，求得安静的、不慌不忙的演奏，但我们不欲过份夸张来强调它的重要性。

① 参阅《对表演J.S.巴赫小提琴作品的意见》。

顺便提一句，在莫扎特的原稿上，符前音是不划删撇号的。至于它们的性质，即到底是倚音呢，还是应该算作符前音呢，就取决于音乐内容，你往往可以把符前音归入眼下的和弦。例如《G大调协奏曲》第三乐章 回旋：

例 90



按照今天的写法就应该这样来演奏：

例 91



就在这同一支《回旋》的另一处，音乐内容决定了它符前音的性质：

例 92



颤音 莫扎特的颤音没什么特别的问题。它密度适中，就是说，介乎巴赫（和古典时期前的）颤音的相对迟顿性和十九世纪演奏能手的颤音速度之间。短音符上的颤音使该音延长一些（可能不显著），这是颤音演奏的必然现象，例如：



莫扎特作品中的颤音从本音开始（不同于古典期前的颤音）。

莫扎特的波音与回音最好也借助颤音来演奏。由于演奏颤音时肩臂力量增大，回音就容易处理得利索、响亮。用不着害怕会接连发生两次重音，从而以致不全符合公认的装饰音规则。但是适合于莫扎特音乐的无比优美的光灿灿的音质却是靠"犯忌"才换来的。

例如《降B大调奏鸣曲》第一乐章：



演奏颤音的收尾时，快慢要迁就作品的总的速度；例如《A大调协奏曲》的Adagio（第一乐章的引子），其中颤音的收尾用减慢的速度来演奏：



9. 跋

搞乐器的音乐家在表演时如能迁就被表现的音乐的性质，同时辅以音乐和乐器的知识，掌握熟练的技巧，又能领会作者的境界和意图，那么，技术上的指点以及一般教学上的指点就起到路标的作用。但是“师傅领进门，修行在自身”，指出的路还要靠每位演奏者自己来走。依赖教师或指挥，“盲目”接受指点也是不足取的。凡指点都得经过演奏者自己的消化。演奏者必须领会这条而不是那条路的必然性，而且，他的再创造的欲望必须是旺盛的、积极主动的。

忠实再现莫扎特的作品要求于乐器演奏者的是老练，同其他作曲家的作品相比，可说要求最高的技巧，尤其是运弓的技巧，以便随时胜任理想中的动作经济的要求。把动作经济理解为限制和阻碍就不对了。恰恰相反，莫扎特一般比别的作曲家更要求洒脱：他的作品算得上是偏重他觉动作的范例。所谓他觉动作是指那些至少用中等（并且是夸大的）速度来操作的动作，因而动作的幅度也比较大。按我们的理解，动作经济在于动作的目的性和最大限度的节约用力。演奏作品时，再创造的构思必须无条件发挥先导作用，使所做的动作都有自觉的音乐意图，旨在再现莫扎特的独一无二的、即使最中肯的言词也难以概穷的音乐。

举要例解莫扎特小提琴作品的演奏技术

《G大调协奏曲》第一乐章

第一小节：



（根据原稿）

开头的和弦基本上可以归入短和弦一类，用单动作在三根弦上同时奏出，也就是说，不折迭弓面，即不把和弦分解开。此外还要避免粗暴的拉扯。然而，不采取折衷的办法就做不到这点。所以我们把这个和弦一分为二，从弓根处开弓
这里奏成琶音就不对了，



坚持两个弓面，我们从portato着手开始练习，



（用减慢的速度）

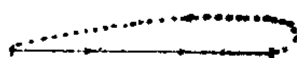
等练到相当熟练以后，再把它演奏成和弦，先用较宽的弓段，逐级递减，最后减到大约弓子一半的长度。



起初听得出是 portato，练着练着渐渐地听不出来了，跨弦也越来越平稳，越来越快，以至最后和弦听起来几乎是一齐的，就像没有断开一样，再就是要照顾到继和弦之后下向弓的重复动作：



为了不把第一个和弦拉得超过了顺利缩回手和琴弓所需的弓长，要专门练习 右手回收 的动作。凡是预 定施行的 演奏动作，必先在心中"设计"好它的进程。在此情况下，肌肉被置于相当厉害的逆向反射状态（在空中，而不是在弦上），这是由于动作方向重复的关系。鉴于第二个四分音符作切分性延长，为了发出它的（切分所特有 的） diminuendo，我们也不得不把它往下拉。提琴家们往往把这个动作处理得不够经济。这是因为，继第一个动作（本例中的和弦）之后，手习惯上继续往同方向（往下）移动，像是在空中延长着这个动作，回收的时候，手又在空中画了个大大超 过 需 要 的弧，而不是靠近琴弦，作近似直线的运动。这个过程可图解于下：





实线表示弓在弦上的路径，虚线表示手在空中的动作。

不正确的演奏不仅延迟缩手的动作，还使肩臂的爆发肌与对抗肌处在不利于动作效率的状态；影响所及，使和弦失去了音质的明快。我们借助换弓向的反射练习来取得动作的经济和明快，先在弦上练（不在空中练）。我们从单弦入手，用下半弓来练：

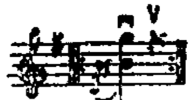


再让手回到它弓根处的出发点。显然，施行反射中的弹跳动作时，弓子不必老是贴在弦上。右手要做到的是：(1)、不延长下向动作；(2)、不在空中划突出的弧形。在练习的过程中，我们把弹跳的声音逐步减短，以至于无，只留空中的动作本身（反射）。

下一步，我们把两个音配成对，练习同时发声的六度：



然后是带符前小音符的六度



最后把四分音符缩短到八分音符



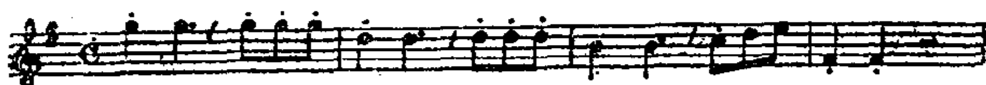
我们还得来研究一下这个和弦的表符方面：通过和弦之后的次动作，即上向反射，弓弦相交的延续时间被缩短了，换句话说，我们不拉满和弦规定的节奏值。可以这样来说——我们把弓弦相交的延续时间缩短了一半，但没有缩短该和弦按规定节奏值发音的延续时间，这样的处理法不惟不矛盾，在表符方面，反倒最宜于用来表演莫扎特的音乐。我们很容易听出来，宽弓满拉该和弦规定的节奏值并不适应莫扎特作品的性质。由此可见，第一弓下去，就已经能够证实动力学与表符法之间的关系，即弹跳动作与缩短了的"弹性"音响之间的关系了。

下一个音符，附点四分音符，也用不着始终维持同等的强度。作为一个切分性的音符，开端略予强调，但含有diminuendo的倾向。这就迫使我们不得不采取果断的动作来下弓，随即利用手的向下急抛过渡到弓尖段，该处最宜通过减缓的不易觉察的尾动作造成piano的余音。

我们不妨用乐谱形象对小节前半部分的动作过程、表符过程和力度过程作如下近似的表述：



分析一下该主题往后的进程，我们发现，它的骨架如下：



这里突出的是短音，但是被余音所延长。如果把每个八分音符都分裂成两个十六分音符，那么这个音组的性质就变得比较琐碎，但原来的表符法不变，即原来是：



的地方，现在成了：



听起来像是：



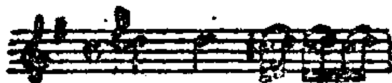
要把它用恰当的弓弦表符法表现出来，最好是用同向弓来拉这组音符：



由于弓法选用得当，就使第一小节取得了纯粹莫扎特式的表符法：



第二小节基本上没有新的问题：



我们把倚音放在小节的重拍上，即：



按它的谱记节奏值（十六分音符）来演奏。一般都把这个倚音当成八分音符来演奏，就像下一小节里谱上写成大号符头的

阻滞的八分音符那样。

继第一个四分音符之后，我们把弓子从弦上稍稍提起，于是第二个带附点的四分音符

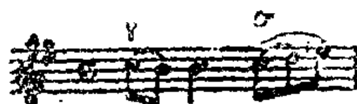


就同样取得了重音的地位（跟第一小节一样）。记号．用来表示提弓于弦，记号/用来表示弓不离弦的句中停顿。

第三小节原稿记作：

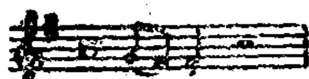


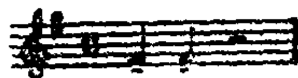
表示出莫扎特音乐思路的键盘乐器方式，在这个场合，它同真正的弓弦乐器奏法是不一致的。正确的弓弦乐器奏法当记成：



此外还需加上颤音的收尾：



第四小节  原则上有两个主题音



用portato来表符。平滑的détaché不是这里应有的表符法，

何况谱上第二个四分音符下面还记有小圆点呢。把这两个四分音符用上向或下向的同向弓(portato)拉一拉试试看



最后奏成



第五小节从(保持的)长和弦开始：



跟第一小节的短和弦有所不同。我们还是用两个弓面来拉它



要拖足最高的那个音。跟在和弦后面的两个四分音的十六分音符组合是处在Legato 连线之下，我们先有意识地把它们演奏成单向弓的portato表符(同第四小节)

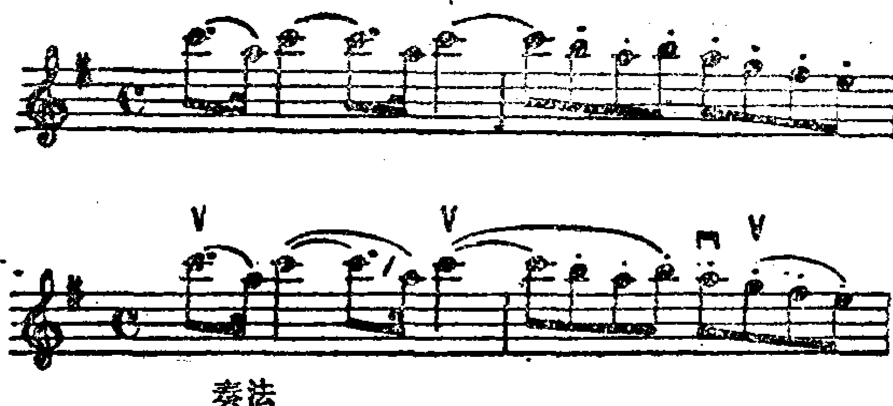


而后才用双向弓来拉。如前所述，莫扎特的连结线往往具有这样的作用，就是把一条连线之下所有的音符联成一个自成起讫的整体。如果那两个四分音是被设想为另一个样子的，即被设想为八个音符的组合，那么它们就必得处在一条弧线之下，比方像第23和24小节：



但只要每个四分音在谱上都被单独的弧线标出，我们也就必须借助(温和的)portato来突出它。

第六和第七小节：



在第六小节中，两次出现拍后的单个十六分音符，第一次是Legato，第二次是Staccato伴以不甚明显的收音性休止。在第七小节中，我们看到Spiccato的八分音符群。我们用飞弓的Spiccato来演奏它们，就是说，用同向 弓的Spiccato 来演奏，以便使弓弦接触点朝着最宜于演 奏Spiccato的弓子的重心转移。只有一个八分音符，即第五个八分音符，我们是用退弓来拉的，最后的三个八分音符又恢复到飞弓 的Spiccato，逐个拉近弓根，这是因为考虑到后面第八小节中的长音必须在弓根处下弓的缘故。

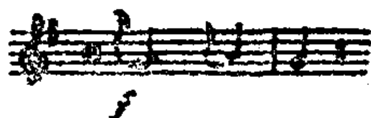


在第八小节中，为了照顾第九小节，我们换到第IV把位

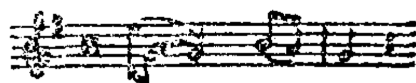


假定我们不欲按照第二种指法用空弦来拉a音的话。

第十小节　两处有倚音。



均按谱记节奏值演奏之。



第十八小节：





继第二个四分音符之后出现的，是以diminuendo收束的切分音。故此，第一个四分音符就得用上弓来拉，俾嗣后引弓向下时切分音的尾力度恰到好处（用抛甩动作）。紧接的十六分音符则用平滑的détaché来演奏（尽管在原稿中音符上方记有小圆点）。

第二十七小节：



头两个十六分音符用上半弓的弹跳来演奏。而后的八分音符则用飞弓的Spiccato。

《A大调奏鸣曲》，Allegro molto



第一小节演奏起来气息饱满，运弓果断，每弓之后都有diminuendo，弓子改向之前不要中断手的动作。

第二小节中的第一个八分音符独用一弓，后两个八分音符则用同弓向上的Spiccato，这是为了照顾到后面四分音符的落弓，我们尽量停留在弓子的下半段，正确说，停留在弓子的重心区，因为一俟改变弓向，后面的八分音符就得“离弦”。

第三小节弓不离弦，但要用Staccato那样的断续动作来演奏，只是第一个音符长些，第二个短。如果手臂挥动的幅度大，这里也可用较长的弓段。第四小节亦然。

第五小节是根据原稿复制的（弗莱什版的三连音上没有连线）。如果严格按照原稿记法来表符，我们就从上弓开始来表达Spiccato的音响，俾取得较大的冲力。

第六小节让三连音的最后一个八分音符处于上弓，使第七小节从下向动作开始。

我把后面几小节（第十六小节以下）的演奏方式也另行记出。

第十六小节：



读者可参照前文的提示。

第四十五小节 用典型的，从détaché即贴弦弓衍化而来的跳弓（Sautillé）演奏。

《主题与变奏》

Andante grazioso, Tema con Variazioni

Allegro grazioso

（主题）

第四小节：



第四小节用贴弦弓，上半弓的 Staccato 来演奏，即用继续动作，不使弓子挤压琴弦。

第五小节：



第五小节也是这样，演奏mfp 时也不应感到手掌在使劲。并不显著的重音要靠落弓取得，不必特意去压它。紧接着曳弓之后的是下滑动作，力度为pdiminuendo。



（抛弓的spiccato，在弓子重心区的原地同向弓。）

变奏V（Minore）演奏时，音的表符要恰当，方法如第二行或第三行谱所示。起拍用弓尖才可获得应有的轻盈，接下去，由于Spiccato的串连，等我们从弓尖过渡到弓子的重心时，已经

是该拉第二个十六分音符组的时候。在这个变奏的第二小节，我们又遇到换气音 fp，通过提弓于弦，把它挪近弓根处下弓的办法来演奏它。再往后，附点十六分音符加三十二分音符的奏法见第三行谱所示，也同样适用于起拍的演奏。

变奏 *VI (Allegro)*



此处有飞弓的 Sautillé（同向弓），宜利用跳弓来获得恰当的十六分音符表符。

《e小调奏鸣曲》



第一小节及其后的几小节使用这里所提供的指法，各个小节就会取得自然的 crescendo和diminuendo（上弓cresc. 下弓 dim. ），既符合演奏的自然规律，又符合主题结构内在的力度要求。但要以含蓄而适度的方式把它表现出来。用弓尖演奏起拍的八分音符会比较柔和，在此情况下也符合作品的音乐性质。二分音符在原稿上不是连起来的。这里的二

分音符上方却加了连线和短横，俾通过 portato 取得同谱例中的力度线相关联的 detaché的音响效果。从教学观点看，要获得中速运弓时适度的摆动和滑移的协调，这一段倒是有价值的材料。

《D大调协奏曲》 第一乐章



我现举出这支协奏曲头几小节三种不同的奏法。事实再次证明：要把表符处理得当，刻划入微，那些貌似简单、毫不复杂的地方，对演奏的人倒可能是难题，技术上根本不是那么痛痛快快，那么容易做到的。

例 101

照正确表符反映得最清楚的记谱法。

下半弓

spiccato

根据克莱斯勒

上半弓

根据法国学派

上半弓

《A大调协奏曲》，第一乐章



较早的修订本，目的主要是从技术上便利演奏，后来也着眼

于充分挖掘艺术的表现（约阿希姆和弗莱什等人）。我们在尽量保存莫扎特原稿的表符法之外，还兼顾到现代小提琴演奏技术的成就。从这支协奏曲开头的片段，可以看出修订方法的改进（参阅波兰音乐出版社 1955 年版的《A 大调协奏曲》）：

例 103

约阿希姆的修订版

弗莱什的修订版

应用现代的弓法、指法尽可能保持动作的协调同时兼顾到原稿表符法的修订版。

谁都承认，按原稿演奏而不更动连线是不顺手的。三种版本提供的第二、第三根连线都相一致，所不同者，最后一种版本还有为了顾全地道莫扎特表符法的“次连线”，是不难借助portato加以表现的。三种版本在第二小节里提供的指法参差也值得注意。约阿希姆从第五把位找支持，以为跳起来靠得住些。弗莱什则不在乎把位的“难”、“易”，他“凭耳朵”抓音，手随音移，置换把于不顾：约阿希姆换两次，弗莱什只换一次。但两个人换把时都得把legato奏成portamento，多少总听得出来。

最后一种修订包括如下几个要点，使这一片断无论美学上、技术上都能适应我们的要求：

1.由于采用“次连线”（Portato）而保全了原稿的表符法；

2.尽量利用换把前的所谓“准备技术”以及在换把的同时改变弓向，或偷空换把，改向。在第二小节中，要迅雷不及掩耳地把指头预先放到新的把位上，使4指到2指的过渡听不出来，就是说，要做到：

3.避免听起来怪难受的portamento，尤其在灌唱片或录磁带的时候；

4.顾全琴弓动作的流畅与协调。

《G大调小夜曲》

例 104　Allegro

小提琴一　spiccato

小提琴二　齐奏　sautillé quasi détaché

中提琴　齐奏　spiccato

大提琴　齐奏　spiccato

乐队合奏时，我们用分奏法（divisi）来演奏第一个和弦，以避免拉扯琴弦。

struny.

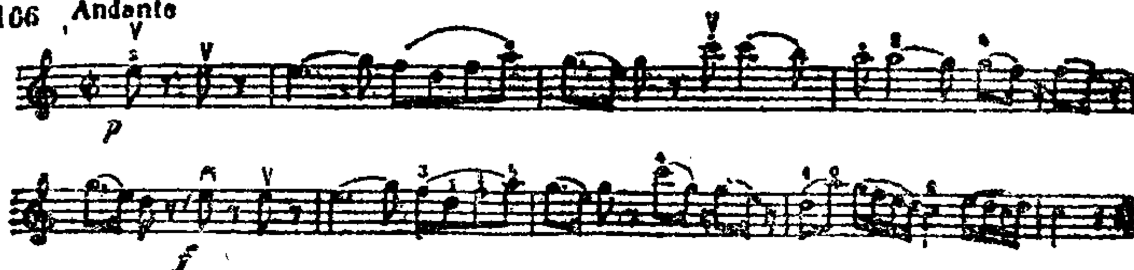
例 105



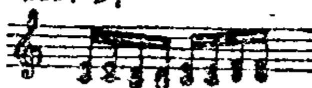


第二乐章　浪漫曲

例 106　Andante



小提琴



余类推：

在弓子重心段的spiccato，

第四乐章　回旋曲

例 107　Allegro





W.A.莫扎特小提琴作品一览表

协奏曲类

K.207　降B大调协奏曲（1775年4月14日作于萨尔茨堡）
K.211　D大调协奏曲（1775年6月14日作于萨尔茨堡）
K.216　G大调协奏曲（1775年9月12日作于萨尔茨堡）
K.218　D大调协奏曲（1775年10月作于萨尔茨堡）
K.219　A大调协奏曲（1775年12月20日作于萨尔茨堡）
K.277a　D大调协奏曲（1777年7月16日作于萨尔茨堡）
K.268　降E大调协奏曲（1780年）——疑为伪托
K.261　E大调Adagio（1776年作于萨尔茨堡）
K.269　降B大调回旋曲（1776年作于萨尔茨堡）
K.373　C大调回旋曲（1781年4月2日作于维也纳）
K.470　A大调Andante（1785年4月1日作于维也纳）
K.190　C大调双小提琴协奏曲
（1773年5月3日作于萨尔茨堡）

奏鸣曲与变奏曲类

K.6　C大调奏鸣曲（1763—64年？作于巴黎）
K.7　D大调奏鸣曲（1763—64年？作于巴黎）

K.8　降B大调奏鸣曲（1763—64年？作于巴黎）
K.9　G大调奏鸣曲（1763—64年？作于巴黎）
K.10　降B大调奏鸣曲（1764年作于伦敦）
K.11　G大调奏鸣曲（1764年作于伦敦）
K.12　A大调奏鸣曲（1764年作于伦敦）
K.13　F大调奏鸣曲（1764年作于伦敦）
K.14　C大调奏鸣曲（1764年作于伦敦）
K.15　降B大调奏鸣曲（1764年作于伦敦）
K.26　降E大调奏鸣曲（1766年2月作于海牙）
K.27　G大调奏鸣曲（1766年2月作于海牙）
K.28　C大调奏鸣曲（1766年2月作于海牙）
K.29　D大调奏鸣曲（1766年2月作于海牙）
K.30　F大调奏鸣曲（1766年2月作于海牙）
K.31　降B大调奏鸣曲（1766年2月作于海牙）
K.301　G大调奏鸣曲（1778年2月作于曼海姆）
K.302　降E大调奏鸣曲（1778年2月作于曼海姆）
K.303　C大调奏鸣曲（1778年2月作于曼海姆）
K.305　A大调奏鸣曲（1778年作于巴黎）
K.296　C大调奏鸣曲（1778年2—3月间作于曼海姆）
K.304　e小调奏鸣曲（1778年作于巴黎）
K.306　D大调奏鸣曲（1778年作于巴黎）
K.378　降B大调奏鸣曲（1779年？作于萨尔茨堡）
K.372　降B大调奏鸣曲中的Allegro乐章
（1781年3月24日作于维也纳）

K.379　G大调奏鸣曲（1781年4月7日作于维也纳）

K.359　根据La Bergére Céliméne主题的12个变奏（1781年6月作于维也纳）

K.360　根据Helas, Jai perdu mon amant 主题的6个g小调变奏（1781年6月作于维也纳）

K.376　F大调奏鸣曲（1781年作于维也纳）

K.377　F大调奏鸣曲（1781年作于维也纳）

K.380　降E大调奏鸣曲（1781年作于维也纳）

K.403　C大调奏鸣曲（1782年作于维也纳）

K.404　C大调奏鸣曲（1782年作于维也纳）——未完成

K.402　A大调奏鸣曲（1782年作于维也纳）——由斯塔德勒续完

K.454　降B大调奏鸣曲Strinasacchi—Sonate（1784年4月21日作于维也纳）

K.481　降E大调奏鸣曲（1785年12月12日作于维也纳）

K.526　A大调奏鸣曲（1787年8月24日作于维也纳）

K.547　F大调奏鸣曲（1788年7月10日作于维也纳）